

copertina / cover: Plautilla Nelli, *Santa Caterina da Siena/de' Ricci / Saint Catherine of Siena/de' Ricci*, cat. 8

p. 7: *[Vita di Frate Girolamo Savonarola]*, cat. 29

p. 8: Plautilla Nelli e bottega / and workshop, *Santa Caterina da Siena/de' Ricci / Saint Catherine of Siena/de' Ricci*, cat. 6



"FIRENZE MUSEI"
è un marchio registrato creato da Sergio Bianco /
is a registered trademark of Sergio Bianco

ISBN 978-88-8347-945-8

© 2017 sillabe s.r.l.
Livorno
www.sillabe.it

stampato presso / printed by Genesi, Città di Castello

Ristampa / Reprint

Anno / Year

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
Gallerie degli Uffizi

PLAUTILLA NELLI

Arte e devozione sulle orme di Savonarola
Art and Devotion in Savonarola's Footsteps

a cura di / edited by
Fausta Navarro

s i l l a b e



Presentazioni / Forewords

10 **Eike D. Schmidt**

12 **Jane Fortune**

16 **Filippo Guarini**

19 Biografia e fortuna critica di Plautilla Nelli: una rilettura

Reviewing the Life and Literature of Plautilla Nelli

Catherine Turrill Lupi

34 *“Semplice lecto, semplice studio, semplici figure”*

Suor Plautilla Nelli “dipintora” per Santa Caterina de’ Ricci tra Firenze e Prato

Suor Plautilla Nelli “dipintora” for Saint Catherine de’ Ricci between Florence and Prato

Fausta Navarro

60 Note sui restauri e sulla tecnica di Plautilla Nelli

Notes on the Restorations and Technique of Plautilla Nelli

Rossella Lari

70 Schede / Entries

120 I disegni di suor Plautilla Nelli agli Uffizi

Suor Plautilla Nelli’s Drawings in the Uffizi

Michele Grasso

124 Schede / Entries

142 Sulla creazione e la diffusione dell’offerta devozionale: il caso di Serafino Razzi

Creation and Circulation of Devotional Contributions: The Work of Serafino Razzi

Leonardo Anatrini

143 Schede / Entries

158 Bibliografia / Bibliography

10 *“Did women have a Renaissance?” “Le donne hanno avuto un Rinascimento”? Questo è il titolo provocatorio di un articolo di Joan Kelly-Gadol pubblicato nel 1977. Un titolo che sottintendeva una risposta negativa, e che nell’ambito dei cosiddetti “gender studies”, e della letteratura di impronta femminista che ne è parte, riuscì a portare l’attenzione anche sui criteri di valutazione delle donne artiste. Quarant’anni esatti sono passati da quell’articolo, e si è fatta tanta strada in avanti: ad esempio abbiamo imparato a considerare Artemisia Gentileschi non più solo in relazione alla torbida storia del processo per stupro che intentò ad Agostino Tassi, ma per le sue straordinarie qualità di pittrice. A Luisa Ignacia Roldán, altrimenti nota come la Roldana, una vasta letteratura specifica e una recente, magnifica mostra monografica riconosce un ruolo primario nella scultura barocca andalusa – superiore a quello del genitore nonché maestro, Pedro.*

In questo rinascimento – perlomeno storiografico – delle donne artiste, e come Catherine Turrill Lupi nota in catalogo, anche a Plautilla Nelli gli studi hanno dedicato crescente attenzione, specie negli ultimi vent’anni. Entrata poco più che bambina nel convento domenicano di Santa Caterina in Cafaggio, imbevuta della mistica savonaroliana, coetanea di Caterina de’ Ricci, fu interprete vigorosa della poetica figurativa tridentina. Aveva uno studio, consorelle che l’aiutavano e che furono sue allieve, e contribuì alla diffusione di immagini sacre grazie a una tecnica pittorica da vera professionista. I suoi ritratti in profilo di Santa Caterina (da Siena/de’ Ricci: e l’ambiguità era voluta dall’artista) partono tutti da un medesimo disegno, per essere prodotti velocemente ed essere diffusi: non solo stabilirono un’iconografia fissa e riconoscibile, ma evidentemente diventarono una forma di predicazione pittorica, che conferisce all’arte e alla biografia di Plautilla i colori di una missione religiosa ma anche di un impegno a favore di una necessità devozionale: immagini che sono pane per lo spirito.

Era tempo che a Plautilla si dedicasse una mostra: la prima, oltretutto, di una serie che le Gallerie degli Uffizi hanno in programma di realizzare ogni anno sulle donne artiste, e possibilmente su artiste poco note al grande pubblico.

Lo studio appassionato e la perseveranza di Fausta Navarro hanno permesso di inaugurare l’iniziativa celebrando un’artista sofisticata e difficile, cui la curatrice ha dedicato anni di ricerca a tutto campo, senza trascurare nessuna pista: e il suo denso, avvincente saggio in catalogo ne è ulteriore prova. Siamo grati a Jane Fortune, che con entusiasmo ha accolto il progetto e che ha generosamente contribuito, con la sua Fondazione “Advancing Women Artists”, a riportare Plautilla Nelli sulla ribalta che le spetta.

Eike D. Schmidt

Direttore delle Gallerie degli Uffizi

“Did women have a Renaissance?” This is the thought-provoking title of an article Joan Kelly-Gadol published in 1977. It was a title that implied a negative answer, but within its context of gender studies and feminist literature it succeeded in drawing attention to the criteria used for assessing female artists. Forty years have passed since that article was published and much has been accomplished. For example, we have learned to consider Artemisia Gentileschi not only in relation to the disturbing story of the suit brought against Agostino Tassi for having raped her, but for her extraordinary qualities as a painter. Luisa Ignacia Roldán, otherwise known as Roldana, has become the subject of a vast body of literature and a magnificent monographic exhibition confirming that she played a leading role in Andalusian Baroque sculpture, surpassing that of her father and teacher, Pedro.

In this—at least historiographic—Renaissance of women artists, and as Catherine Turrill Lupi notes in the catalogue, Plautilla Nelli has become the focus of increasing attention, especially in the past twenty years. She entered the Dominican convent of Santa Caterina in Cafaggio when she was little more than a child. Steeped in Savonarola’s mystical theology and a contemporary of Caterina de’ Ricci, she energetically interpreted the figurative poetics imposed by the Council of Trent. She had a studio, nuns who assisted her and were her pupils and, with her truly professional painting technique, she contributed to the spread of religious images. Her profile portraits of Saint Catherine (of Siena/de’ Ricci: and it was the artist who wanted, and created, the ambiguity) all began from a single drawing so that they could be produced quickly and then disseminated. Not only did they establish a fixed and recognizable iconography, they became a form of pictorial preaching that gives Plautilla’s art and biography the colors of a religious mission and of a commitment to a spiritual need: images that nourish the soul.

It is time that an exhibition be dedicated to Plautilla. And this show is the first of a series that the Uffizi Galleries plans on holding each year focusing on female artists and possibly artists who are little known to the public at large.

Fausta Navarro’s passionate work and perseverance have made it possible to launch the program celebrating a sophisticated and difficult artist to whom she dedicated years of study without neglecting any trail. Her fascinating, in-depth catalogue essay is the proof. We are grateful to Jane Fortune, who enthusiastically supported the project and who, with Advancing Women Artists Foundation generously contributed to putting Plautilla Nelli into the spotlight she deserves.

Eike D. Schmidt

Director, Uffizi Galleries

11

modifiche nel dipinto di Assisi e in quello di Siena, a riprova del riuso del medesimo disegno condotto sul cartone che circolava nella bottega conventuale e che poteva essere opportunamente ingrandito o ridotto nelle dimensioni, a seconda delle esigenze. Il passo successivo è stato quello di operare la sovrapposizione del rilievo grafico su carta lucida ricavato dal profilo della *Santa Caterina da Siena/de' Ricci* su quello ricavato dalle silhouette delle teste della Madonna e delle pie donne raffigurate nel *Compianto di Cristo* di Plautilla del Museo di San Marco (fig. 14). Il risultato ha offerto l'evidenza che anche in questo caso le linee combaciano perfettamente e che dunque lo stesso cartone veniva reimpiegato puntualmente da Plautilla per realizzare i contorni dei profili femminili nelle



Fig. 15 - Fra' Bartolomeo, *Madonna col Bambino e sei santi* (Pala Cambi), particolare di Santa Caterina da Siena / *Madonna and Child with Six Saints* (Pala Cambi), detail of Saint Catherine of Siena, 1509 circa. Firenze, Basilica di San Marco

The next step was to superimpose the tracing paper with the graphic drawing obtained with reflectography of the profile of *Saint Catherine of Siena/de' Ricci* onto that obtained of the silhouettes of the heads of the Madonna and the pious women in Plautilla's *Lamentation* in the San Marco Museum (fig. 14). Again in this case the lines matched perfectly; we can therefore affirm that the same cartoon was used and reused by Plautilla to create the outlines of the female profiles in the works painted in the convent of Santa Caterina in Cafaggio, including her *Madonna Addolorata* in this exhibition (cat. 12). Besides pouncing, the other technique usually employed to transfer the drawing from the cartoon to the support is simply tracing the lines directly onto the preparation of the

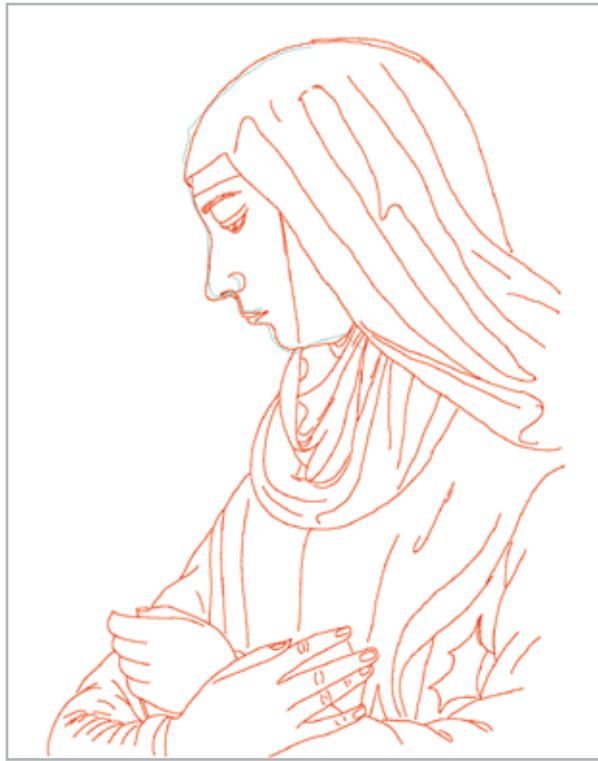


Fig. 16 - Sovrapposizione del rilievo grafico della *Santa Caterina da Siena/de' Ricci* nel Cenacolo di Andrea del Sarto con quello della Santa Caterina della *Pala Cambi* / Superimposition with the graphic lines of *Saint Catherine of Siena/de' Ricci* in the Cenacolo di Andrea del Sarto and Saint Catherine in the *Pala Cambi*

opere dipinte nel Convento di Santa Caterina in Cafaggio, ivi compresa la *Madonna addolorata* presente in mostra (cat. 12).

Insieme con lo 'spolvero', l'altra tecnica usualmente impiegata per trasferire il disegno dal cartone al supporto è quella del ricalco o *calcho* del tracciato direttamente sulla preparazione del dipinto. Tale tecnica appare utilizzata da Plautilla nell'esemplare su tela conservato nel Convento di Siena, forse il dipinto di più alta qualità di tutta la serie.

La testimonianza di Giorgio Vasari che Plautilla fu autodidatta, derivando stile e tecnica da "maestri eccellenti" attraverso l'esercizio assiduo della copia e la notizia da lui tramandata che Plautilla Nelli fu l'erede del grandioso patrimonio di disegni, cartoni, modelli e schizzi della scuola di San Marco, pervenute all'indomani della morte di Fra' Paolino, il frate pittore che per primo l'aveva ereditato e utilizzato nella sua bottega a Firenze e a Pistoia, costituisce il saldo antefatto critico sul quale si fonda l'ipotesi che la Nostra e le suore-dipintore della sua bottega abbiano effettivamente avuto il privilegio di impiegare quell'illustre patrimonio grafico⁵⁶.

La sovrapposizione del rilievo grafico ricavato dal profilo della Santa Caterina da Siena/de' Ricci di Plautilla su quello tratto dal profilo della stessa Santa dipinta ai piedi della Madonna nella celebre pala d'altare *Madonna col Bambino e sei santi* (figg. 15, 16) – commissionata da Pietro Cambi a Fra' Bartolomeo per la basilica di San Marco⁵⁷, nonché su quello ricavato dal profilo della Madonna del *Compianto di Cristo* della Galleria Palatina dipinto dal Frate (figg. 13, 14) –, conferma che le linee dei profili tracciati in queste opere combaciano perfettamente.

In attesa di nuovi riscontri in questo campo d'indagine – è del tutto plausibile che anche il tracciato del profilo della figura di Santa Caterina a destra nel *Matrimonio mistico* del Louvre del Frate (fig. 18) sia corrispondente a quello di Plautilla –, possiamo concludere che l'esercizio continuato sui disegni e la traduzione dei prototipi del grande maestro fondatore della scuola di San Marco si riflette coerentemente nella tecnica di riproduzione delle immagini sacre da parte di Plautilla e della sua feconda bottega conventuale, a riprova del tributo di una vera e propria venerazione che, nel rispetto della tradizione domenicana, esigeva la perfetta conformità con il modello originale.

Plautilla si conferma allieva indiretta ma non meno fedele di Fra' Bartolomeo, degli ideali sacri e delle tradizioni artistiche della Scuola di San Marco e rappresentante tra le più affascinanti del fenomeno delle suore-artiste nei conventi del Rinascimento⁵⁸.

painting. This method seems to have been used by Plautilla in the painting on canvas in the Siena convent, arguably the finest painting in the series.

In Giorgio Vasari's biographical notes on Plautilla, he reports that she was self-taught, learning from the style and technique of "excellent masters" by assiduously copying their works. He also claims she inherited a magnificent legacy of drawings, cartoons, models and sketches from the School of San Marco upon the death of Fra Paolino, the painter friar who had inherited them first and used them in his workshops in Florence and Pistoia. This is the essential solid antecedent on which rests the theory that Plautilla and the painter nuns of her workshop had the privilege of using that precious material.⁵⁶ Interestingly, in the superimposition of the tracing paper with the graphic lines obtained of the profile of Plautilla's Saint Catherine of Siena/de' Ricci on that of the profile of the same saint painted at the feet of the Madonna in Fra Bartolomeo's renowned altarpiece *Madonna and Child with Six Saints* commissioned by Pietro Cambi for the church of San Marco (figs. 15, 16), the profiles all line up perfectly,⁵⁷ as did the profile of the Madonna in the *Lamentation* in the Galleria Palatina painted by Fra Bartolomeo (figs. 13, 14)

Until new findings in this area of investigation prove otherwise – and it is perfectly plausible, for example, that the profile of the Santa Caterina on the right in Fra Bartolomeo's *Mystic Marriage* at the Louvre (fig. 18) will also line up with Plautilla's –, we can conclude that the continued use of the same drawings and the translation of prototypes by the great Fra Bartolomeo, founder of the School of San Marco, are systematically reflected in the technique of reproduction of sacred images used by Plautilla and her prolific convent workshop. This is an indication of their genuine and deep veneration, which, in honor of the Dominican tradition, demanded perfect conformity with the original model. Plautilla should clearly be recognized as an indirect student – but no less faithful for that – of Fra Bartolomeo and the religious ideals and artistic traditions of the School of San Marco, as well as one of the most fascinating representatives of the phenomenon of artist nuns working in the convents of the Renaissance.⁵⁸

1.

Plautilla Nelli (Firenze, 1524-1588) (attribuito)

Iniziale A: La Presentazione di Gesù al Tempio con due monache

circa 1545-1557

tempera, foglia d'oro e inchiostro su pergamena; cm 58,7 x 41,4
f. 233v: "Adorna thalamu[m] tuum, Syon, et suscipe regem christum".

Firenze, Museo di San Marco, Ms San Marco 565

70

L'unica lettera decorata di questo antifonario è l'iniziale dell'antifona processionale "Adorna thalamum tuum, Sion" contenuta nell'ufficio finale, dove si trovano i canti relativi alla festa della Purificazione della Beata Vergine Maria – nota anche come festa della Presentazione di Gesù al Tempio – che si celebra il 2 febbraio. Collocata su uno sfondo a foglia d'oro, la decorazione a motivi vegetali della lettera presenta stringenti analogie con le miniature del Graduale Ms 162 della Biblioteca Innocenti (fine del XV secolo), e con i sette fogli di un corale conservati al Metropolitan Museum of Art e attribuiti al Maestro del Lattanzio Riccardiano, un miniatore fiorentino di fine Quattrocento. Dentro la lettera è raffigurato l'interno del Tempio di Gerusalemme, dove un rabbino è intento a officiare dietro un altare di marmo. Davanti all'altare San Simeone riceve Gesù dalle mani della Vergine. Alla destra di Maria figura San Giuseppe con le due colombe portate in offerta al Tempio, mentre alla sinistra di Simeone si trova la profetessa Anna. Separate dal resto dell'azione, come spettatrici in platea, due monache domenicane pregano. Se si eccettua questo dettaglio, il numero ristretto di personaggi e la simmetria della composizione richiamano modelli fiorentini trecenteschi, come la pala con la *Presentazione di Gesù al Tempio* di Giovanni del Biondo.

L'evangelista Luca racconta (2,22-40) che Maria avrebbe condotto il figlio al Tempio per il rito della Purificazione che le puerpere dovevano compiere quaranta giorni dopo il parto e per ottenere la redenzione dai peccati per i primogeniti. In questa circostanza, alle famiglie povere era concesso di portare come offerta delle colombe invece del tradizionale agnello. Ad accogliere Gesù è Simeone, il pio uomo che subito riconosce nel bambino il Messia. Nel raffigurare la Vergine che presenta il figlio a Simeone e contestualmente riceve la purificazione rituale presso l'altare, Nelli riunisce due episodi correlati della Bibbia: la "Purificazione della Vergine" e "Simeone accoglie Gesù Bambino".

Quando Simeone riconosce in Gesù il Messia lo definisce "luce per illuminare le genti":

1.

Plautilla Nelli (Florence, 1524-1588) (attributed)

Initial A: The Presentation of Jesus at the Temple with Two Nuns

1545-1557 circa

tempera, gold leaf, and ink on parchment; 58.7 x 41.4 cm
f. 233v: "Adorna thalamu[m] tuum, Syon, et suscipe regem christum."

Florence, Museo di San Marco, Ms San Marco 565

The single historiated letter in this antiphony has been reserved for the processional antiphon "Adorna thalamum tuum, Sion" in the final office containing the chants pertaining to the feast of the Purification of the Blessed Virgin Mary (also known as the feast of the Presentation of Jesus in the Temple), celebrated on February 2. Set upon a gold leaf background, the letter's vegetal decoration finds a close comparison with the illumination in the late fifteenth-century Gradual Ms 162 at the Biblioteca Innocenti Library, and with the seven choir-book leaves at the Metropolitan Museum of Art assigned to the late-fifteenth-century Florentine illuminator known as the Master of the Riccardiana Lactantius. Depicted within the letter is the interior of the Temple in Jerusalem, where a rabbi officiates from behind a marble altar. In front of the altar, Saint Simeon receives Jesus from the hands of the Virgin Mary. To the right of Mary stands Saint Joseph with the two turtledoves he will proffer to the Temple, and to the left of Simeon is Saint Anna the Prophetess. Separated from the action like spectators below a stage are two praying Dominican nuns. Except for the detail of the two nuns, the restricted cast and the symmetrical composition recall precedents from the Florentine Trecento such as Giovanni del Biondo's *Altarpiece of the Presentation of Jesus in the Temple*.

According to the Gospel of Saint Luke (2:22-2:40), Mary brought her son to the Temple for the Purification rite offered to mothers on the fortieth day after childbirth, and to obtain the redemption for first-born sons. In exchange for these blessings, poor families were permitted to donate a pair of doves instead of the standard offering of a lamb. Accepting the Virgin Mary's child is Simeon, the devout man who recognized the Messiah upon seeing the infant Jesus in the Temple. By showing the Virgin Mary presenting her child to Simeon at the same time that she is at the altar to receive her ritual purification, Nelli united two interrelated Biblical events: the Purification of the Virgin Mary and Saint Simeon's Receiving of the Christ Child.

When Simeon recognized Jesus to be the Messiah, he described him as God's "light for revelation":



71

“I miei occhi han visto la tua salvezza, preparata da te davanti a tutti i popoli, luce per illuminare le genti e gloria del tuo popolo Israele” (Luca 2,29-32).

La vivida luce che pervade il Tempio malgrado l’assenza di un fuoco sacro, di un cero o di una lucerna è la traduzione visiva della “luce per illuminare le genti” di cui parla il Vangelo. A rafforzare l’atmosfera sovranaturale concorre la finestra scura da cui si desume che all’esterno sia buio. L’ambientazione notturna del resto è un riflesso della consuetudine delle monache di Santa Caterina d’intonare le parole di Simeone ogni sera, mentre recitavano il cantico “Nunc dimittis” durante la Compieta, l’ultima preghiera della giornata.

La “luce per illuminare le genti” cui accenna Simeone è resa figurativamente anche attraverso le lumeggiature d’oro utilizzate per tutti e quattro i personaggi sacri muniti di aureola, ma con particolare generosità nel caso di Simeone. L’impatto visivo della sua figura, accresciuto anche dalla vistosa veste rosso vermiglio con accenti chartreuse, si spiega con il suo ruolo di testimone dello status messianico di Cristo e della funzione salvifica della Vergine. Inoltre la festa di Simeone cade il 3 febbraio, il giorno successivo a quello della Purificazione, essendo lui morto all’indomani del suo incontro con Gesù. Al contrario di Simeone, Anna sembra mimetizzarsi con il muro in ombra alle sue spalle. Scegliendo di dipingere dello stesso color malva sia la parete del santuario sia la profetessa che si dedicava notte e giorno alla preghiera e al digiuno senza mai uscire dal Tempio (Luca 2,37), Plautilla Nelli possibilmente voleva mostrare come Anna si fosse trasformata in tempio del Signore attraverso la purezza del suo agire. Alcuni dettagli tradiscono le origini fiorentine di questa raffigurazione. La bifora visibile sullo sfondo è tipica dei palazzi fiorentini del Rinascimento. Analogamente l’altare, ritratto di fronte, mostra al centro un disco di porfido che ricorda la lastra posta sopra la tomba dei Medici nella Sagrestia Vecchia di Brunelleschi a San Lorenzo. L’inserimento delle due monache domenicane, insieme agli elementi citati, legittima l’ipotesi che l’antifonario sia stato confezionato per un convento domenicano di Firenze. Argomenti a favore di un’attribuzione dell’opera a Plautilla Nelli sono le testimonianze di Giorgio Vasari e Serafino Razzi, entrambi concordi nel sottolineare il talento di miniaturista della monaca. Si riscontrano inoltre diverse analogie tra quest’opera e i dipinti di cui è certa l’attribuzione a Plautilla: la rigorosa simmetria della composizione, i volti ritratti di profilo o di tre quarti, la disposizione delle pieghe delle vesti secondo un particolare gioco di vuoti e di pieni, la gestualità sobria e misurata, la raffigurazione accurata delle barbe.

“My eyes have seen your salvation that you have prepared in the presence of all peoples, a light for revelation to the Gentiles, and for glory to your people Israel” (Luke 2:29-32).

This “light for revelation” is conveyed in the image by the bright illumination of the sanctuary despite the absence of an altar fire, a candle, or a lamp. Reinforcing the supernatural circumstance, the detail of a dark window shows that it is nighttime. The nocturnal setting also reflects the fact that the nuns of Nelli’s convent sang Simeon’s words each night in their recitation of the “Nunc dimittis” canticle used in the Night Prayer (Compline) of the divine office.

Simeon’s “light for revelation” is also indicated by means of the gold highlights found on the four saintly figures with haloes. Of all the figures, Simeon is the most richly adorned with glimmering highlights. In addition, his coat is an eye-catching vermillion red with chartreuse accents. His visual prominence reflects his importance in the liturgy of the feast of the Purification, due to his role as a witness to both Christ’s messianic status and the Virgin Mary’s role in salvation. Moreover, Simeon’s feast is celebrated on February 3, the day after the feast of the Purification, since Simeon died the day after encountering Jesus. In contrast to Simeone, Anna is camouflaged in the same mauve color that is used for the shaded wall behind her. Anna lived in the Temple continuously, devoting her days and nights to prayer and fasting (Luke 2:37); by painting Anna in the same color as the wall, Nelli might have wished to show that Anna had made herself into a temple for the Lord through the purity of her ways.

Details of this image declare its Florentine origins. The arcade window with a single mullion is typical of Florentine Renaissance palaces. Likewise, the altar frontal with a porphyry disk in the center evokes the table above the Medici tomb in Brunelleschi’s Old Sacristy at San Lorenzo. Combined with these Florentine elements, the inclusion of Dominican nuns suggests the antiphonary was made for a Dominican convent in Florence. Arguments for Nelli’s authorship take into account the fact that Giorgio Vasari and Serafino Razzi both noted her skill in the art of miniatures. Furthermore, the image shares several characteristics with Nelli’s secure panel paintings: a highly symmetrical figural composition; faces shown in profile or 3/4 views; the arrangement of textile folds into tubular puckers and rounded troughs; gentle and restrained figural gestures; and a skillful depiction of beards.

La datazione proposta per questa miniatura è anteriore a quella del più antico dipinto su tavola documentato di Nelli. La scelta di rendere il modellato dei volti attraverso macchie di colori diluiti, quasi trasparenti, appare piuttosto inusuale per un dipinto su pergamena ed è indizio di un’artista alle prime armi, che ancora segue i precetti delle tecniche del disegno e dell’incisione in cui le lumeggiature della pelle sono create dal bianco del supporto e il colore è usato solo per le ombreggiature*.

Sheila Barker
Bibliografia: D’ANCONA 1914, cat. n. 1059, p. 534 (come “sec. XV fine” e segnalando l’attribuzione di Ferdinando Rondoni alla “scuola di Suor Plautilla Nelli”); TURRILL 2008a, p. 128, n. 142 (sotto “Doubtful and rejected attributions”); TURRILL 2015, p. 161, n. 30

* L’autrice ringrazia Eowyn Kerr per le osservazioni di carattere tecnico.

The dating proposed here precedes Nelli’s earliest documented panel painting. Within this range, the earliest years are more likely given that the modeling of the faces with patches of thin, transparent colors is atypical in parchment painting. This approach is indicative of a newcomer to the medium who still clings to the techniques of drawing and printmaking in which flesh highlights are created by the white of the paper, and color is only used to shade the flesh.*

Sheila Barker
References: D’ANCONA 1914, cat. no. 1059, p. 534 (as “sec. XV fine” and noting Ferdinando Rondoni’s attribution to “la scuola di Suor Plautilla Nelli”); TURRILL 2008a, p. 128, no. 142 (under “Doubtful and rejected attributions”); TURRILL 2015, p. 161, n. 30

* The author thanks Eowyn Kerr for her technical observations.



Plautilla Nelli (attribuito)*Santa Caterina da Siena*

olio su rame; cm 18 x 14

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Depositi, inv. 1890, n. 7025

“E perché questa veneranda e virtuosa suora, innanzi che lavorasse tavole et opere d'importanza, attese a far di minio, sono di sua mano molti quadretti belli affatto in mano di diversi, dei quali non accade far menzione.” (VASARI, BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987). Queste le parole della digressione biografica dedicata nel 1568 da Giorgio Vasari a suor Plautilla con le quali viene tramandata la notizia che nel corso del suo apprendistato artistico la suora-pittrice aveva realizzato un cospicuo numero di dipinti di piccole dimensioni e di condotta miniaturistica destinati alla devozione privata. Riecheggiata da Serafino Razzi nel 1596 (RAZZI 1596), la testimonianza è poi confermata dall'abate Francesco Rucellai per le sue *Memorie Istoriche del Monasterio di Santa Caterina da Siena nella città di Fiorenza* (1744). Rucellai, che basa le sue Memorie sulle carte d'archivio del convento, non manca di rilevare il notevole introito economico derivato dalle vendite: “Oltre a queste tutte, e costanti speciali virtudi, Ella possedev'ancora molte virtù temporali, essendo eccellentissima Pittora a olio, e stimatissima, e mirabile nel miniare, avendo fatto molte tavole per più persone et altre perfette con infiniti lavori di mirabili miniature, dal Ritratto delle quali il Monastero ne ricavò buoni, e grossi utili in proprio vantaggio.”

Di questi “infiniti lavori di mirabili miniature” condotti da Plautilla agli inizi della sua carriera è tangibile dimostrazione la preziosa *Santa Caterina da Siena* dipinta su rame, già conservata nel Gabinetto delle Miniature della Galleria degli Uffizi. Ricondotta ad un generico “ambiente pittorico toscano, forse fiorentino, della prima metà del XVII secolo” nell'unico cenno critico che le è stato finora dedicato (P. Catani, in BIANCHI, GIUNTA 1988, n. 69), l'opera è ben paragonabile alla piccola tavola raffigurante la *Madonna col Bambino, San Domenico e Santa Caterina da Siena* del Museum Catharjineconvent di Utrecht (cfr. saggio Turrill Lupi in questo catalogo, fig. 4) già accostata al nome di Plautilla nella collezione di Johann Anton Ramboux (1790-1866) e da confermare definitivamente alla nostra suora (TURRILL 2015, pp. 160-161). Al pari della piccola tavola di Utrecht, la *Santa Caterina da Siena* documenta la prima fase della sua attività di artista nel passaggio dalla miniatura alla pittura nel corso del sesto decennio del Cinquecento.

Fausta Navarro

Plautilla Nelli (attributed)*Saint Catherine of Siena*

oil on copper; 18 x 14 cm

Florence, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Depositi, inv. 1890, no. 7025

“And since this venerable and talented nun studied the art of miniature before she began to work on panels and important works, there are many lovely little works done by her hand now owned by a number of people which need not be mentioned.” (VASARI, CONAWAY BONDANELLA, BONDANELLA 1991, p. 342) In the biographical section devoted to Suor Plautilla in his 1568 work, Giorgio Vasari informs us that during her artistic apprenticeship this nun artist executed a considerable number of small-sized paintings intended for private devotion. His claims are echoed by Serafino Razzi in 1596 (RAZZI 1596), and confirmed by Abbot Francesco Rucellai in his *Memorie Istoriche del Monasterio di Santa Caterina da Siena nella città di Fiorenza* (1744). Rucellai, who wrote his history using archival documents belonging to the convent, points out that the sales of such works would have generated a considerable income for the convent: “In addition to all of these special virtues, she possessed many secular skills and was a superb painter of oils as well as highly esteemed miniature painter who executed numerous panels for many people and an infinity of exquisite miniature works which produced considerable earnings for the convent.”

The lovely *Saint Catherine of Siena* painted on copper, formerly in the Gabinetto delle Miniature of the Galleria degli Uffizi, belongs to that infinity of exquisite miniature works painted by Plautilla at the beginning of her artistic career. Attributed to a generic Tuscan, possibly Florentine artistic environment in the first half of the seventeenth century in the only critical mention of this work so far (P. Catani, in BIANCHI, GIUNTA 1988, no. 69), the piece bears strong similarities to the small panel depicting the *Madonna and Child with Saints Dominic and Catherine of Siena* in the Museum Catharjineconvent, Utrecht (see Turrill Lupi's essay in this catalogue, fig. 4), associated with Plautilla in the collection of Johann Anton Ramboux (1790-1866) and whose authorship awaits confirmation (TURRILL 2015, pp. 160-161). Like the small Utrecht panel, the *Saint Catherine of Siena* documents an early stage in Plautilla's artistic career—corresponding roughly to the 1550s—that saw her moving on from miniatures to tackle full-scale paintings.

Fausta Navarro



Plautilla Nelli e bottega*Santa Caterina da Siena/de' Ricci*

olio su tavola; cm 38 x 28

Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto,
inv. 1890, n. 5995

Riferita negli inventari delle Gallerie Fiorentine a Matteo Balducci, un pittore attivo nella prima metà del Cinquecento, collaboratore del Pinturicchio a Siena, la *Santa Caterina* è stata finora ignorata dalla critica, ad eccezione di una breve scheda nel noto repertorio iconografico del 1988 sulla santa domenicana (E. Beltrame Quattrocchi, in BIANCHI, GIUNTA 1988, pp. 199-200). La forma nitida e compatta, la semplicità della composizione – caratteri riconducibili alla cosiddetta “arte senza tempo” della Controriforma – appaiono declinati secondo un lessico riconducibile alla tradizione figurativa fiorentina, fondata sulla misura severa delle forme e sull’esigenza di serena espressività. Tale tradizione, come è noto, attraversa tutto il Cinquecento, ed è particolarmente evidente nella pittura di suor Plautilla Nelli e delle monache artiste della sua bottega, a cui va attribuita l’opera. L’autografia della bottega nell’opera risulta evidente ponendo a confronto la *Santa Caterina* con una delle pie donne del *Compianto di Cristo* del Museo di San Marco, in particolare con la testa della Madonna.

Grazie alla riflettografia a infrarossi, siamo in grado di leggere il disegno sottostante la pittura, un disegno preciso e accurato, che nella *Santa Caterina* si rivela ottenuto attraverso il procedimento dello spolvero della polvere di carboncino da un disegno o cartone bucherellato lungo i contorni. Se sovrapponiamo le due teste, quella della *Santa Caterina* e quella della *Madonna*, ci si accorge che le linee di profilo combaciano quasi perfettamente. È quindi evidente che Plautilla e le numerose discepole della “officina sacra” del Monastero di Santa Caterina in Cafaggio si servivano di un disegno che, opportunamente ridotto o ingrandito di dimensioni, utilizzavano di più. Attraverso la sovrapposizione dei lucidi con il rilievo grafico delle figure femminili di profilo è stato appurato che tale disegno corrisponde a quello usato dallo stesso Fra’ Bartolomeo per la *Santa Caterina da Siena* nella *Pala Cambi* per la basilica di San Marco (NAVARRO 2015, pp. 147-150).

Degne di nota appaiono le peculiarità della tecnica di esecuzione: anche qui, come nelle altre opere di Plautilla e della sua bottega, lo strato della preparazione a gesso e colla sottostante la pellicola pittorica è steso in maniera piuttosto grossolana, senza cioè l’accurata e ripetuta levigatura che viene eseguita di norma. Pertanto risultano evidenti alcune irregolarità della superficie simili

Plautilla Nelli and workshop*Saint Catherine of Siena/de' Ricci*

oil on panel; 38 x 28 cm

Florence, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto,
inv. 1890, no. 5995

Attributed in the inventories of the Gallerie Fiorentine to Matteo Balducci, active in the first half of the sixteenth century and one of Pinturicchio’s collaborators in Siena, so far this *Saint Catherine* has been ignored by the critics with the exception of a short description in the well-known 1988 compendium of images of this Dominican saint (E. Beltrame Quattrocchi, in BIANCHI, GIUNTA 1988, pp. 199-200). The clear, compact forms, the simplicity of the composition – characteristics typical of the so-called “timeless art” of the Counter-Reformation – are interpreted according to the Florentine figurative tradition based on the strict measurements of the forms and a calm expressiveness. This tradition, which persisted throughout the sixteenth century, is particularly evident in the painting of Suor Plautilla Nelli and of the other nun artists belonging to her workshop who executed this painting. The attribution of this painting to Nelli’s workshop is supported by a comparison of St. Catherine with one of the devout women in the *Lamentation* at the San Marco Museum, especially with the head of the Virgin Mary.

The use of infrared reflectography reveals the precise, clean lines of the underdrawing, obtained, in the case of the St. Catherine, by means of pouncing with charcoal using a cartoon or preparatory sketch with pricked outlines. If the heads of St. Catherine and of the Virgin are placed on top of each other, we can see that the lines of their profiles are almost identical. Clearly Plautilla and her many disciples in the “sacred workshop” of the convent of Santa Caterina in Cafaggio used a drawing that could be enlarged or reduced in size according to need. When tracings of the female figures were superimposed on the cartoon it became apparent that this drawing was the same as the one used by Fra Bartolomeo for his St. Catherine of Siena in the *Pala Cambi* painted for the church of San Marco (NAVARRO 2015, pp. 147-150).

The painting technique is characterized by a number of noteworthy features: as in the other works by Plautilla and her workshop, the preparatory layer of gesso and glue under the paint has a rather uneven surface showing that it was not smoothed down by repeated sanding, as was the standard practice. In fact, we can observe a number of streak-like irregularities. The rays surrounding the saint’s head were obtained by means of



a striature. Al pari dei bagliori della luce del sole che compaiono alle spalle della lunetta con *Santa Caterina da Siena riceve la visione di Cristo* dipinta da Plautilla Nelli con la sua bottega e conservata anch’essa nel Cenacolo di Andrea del Sarto, i raggi che circondano il capo della santa sono ottenuti con pennellate di denso colore che si diffondono con un progressivo schiarimento.

L’iscrizione del nome di Santa Caterina da Siena che appare sulla tavoletta in basso a destra è stata modificata con quello di Caterina de’ Ricci (la ‘S’ di Santa in ‘B’ e le lettere ‘S’, ‘E’, ‘S’ in ‘R’, ‘I’, ‘C’ per cambiare ‘SENIS’ in ‘RICCI’); una modifica avvenuta probabilmente ai tempi della beatificazione della “monaca santa” di Prato nel 1732 (su tali aspetti relativi alla sovrapposizione del soggetto rappresentato cfr. saggio Navarro in questo catalogo).

Fausta Navarro

brushstrokes of thick dense paint that gradually thin out, the same technique used for the flashes of sun in the background of the lunette of *Saint Catherine’s Vision of Christ* painted by Nelli and her workshop (also in the Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto).

The inscription with the name of St. Catherine of Siena on the tablet in the bottom right-hand corner has been changed from ‘Santa Caterina de Senis’ to read ‘Caterina de’ Ricci’ (the ‘S’ of ‘Santa’ has been turned into a ‘B’ and the letters ‘S’, ‘E’, and ‘S’ into ‘R’, ‘I’, ‘C’, respectively, in order to transform ‘SENIS’ in ‘RICCI’); a change that was probably carried out at the time of the beatification of the “holy nun” from Prato in 1732 (on these aspects relative to the superimposition of the subject represented, see Navarro’s essay in this catalogue).

Fausta Navarro



17. Manifattura fiorentina

Paliotto d'altare

anni Novanta del XVI secolo

teletta d'argento ricamata in applicazione di teletta d'oro (colori blu, rosso, giallo, verde, rosa) e argento (colore bianco); raso ricamato in filati policromi a punto lanciato e dipinto a tempera; canutiglie in oro e argento, applicazione di piccole margherite (petali in pietre rosse con al centro borchietta in oro) a punto fermato

Dimensioni del telaio ligneo: cm alt. 99, 5 x larg. 270 x prof. 2,5

Gallone: a telaio in oro filato cm 1,5

Gallone: a fuselli in oro e argento filato cm 2,5

Dati tecnici del tessuto principale

Orditi

ordito di fondo in seta bianca

riduzione: fili di fondo 36 / cm

Trame

trama di fondo in seta bianca

riduzioni: 12 / cm, due trame per ogni passo

trama lamellare d'argento

riduzione: 12 / cm

Costruzione del tessuto

armatura diagonale 2.6. Ordito e trama di fondo di seta di colore bianco. Effetto laminato prodotto da trame supplementari lanciate ad ogni passo in argento trafilato.

Cimosa: cm 1,5 (colori: rosa, verde, rosa)

Prato, Monastero Domenicano di San Vincenzo Ferrer

Descrizione

Il paliotto è ancorato ad un telaio ligneo tramite una tela di lino di colore bianco. Il telaio è formato da due assi lunghe (superiore

17. Florentine manufacture

Altar Frontal

1590s

Twill weave lamé ground embroidered appliqués with twill and tabby weaves lamé ground blue, red, yellow, green, pink; satin with straight stitch polychrome embroidery and tempera paint; gold and silver purl, small appliquéd daisies (red stone petals with small gold stud in the center) in couched stitch

Wooden stretcher dimensions: 99.5 h. x 270 w. x 2.5 thick cm

Galloon: woven, spun gold 1.5 cm

Galloon: bobbin lace, spun gold and silver, 2.5 cm

Main Fabric - Technical Data

Warp

white silk ground

warp picks: 36 / cm

Wefts

white silk weft

picks: 12 / cm, two wefts per shed

silver lamella weft

pick: 12 / cm

Fabric weave

twill weave 2.6. White silk weft and warp threads. Laminated

effect produced by supplementary silver wefts

Selvage: 1.5 cm (colors: pink, green, pink)

Prato, Monastero Domenicano di San Vincenzo Ferrer

Description

The frontal is fastened to a wooden stretcher with a white linen cloth. The frame consists of two long (top and bottom) and four short (two lateral and two central) bars. The short bars vary in width (from back left to right: 3.5 cm, 5 cm, 5 cm, 4.3 cm)

e inferiore) e quattro corte (due laterali e due centrali). Le assi corte hanno larghezze variabili (da sinistra dietro verso destra cm 3,5, cm 5, cm 5, cm 4,3) mentre la superiore e l'inferiore variano di poco (sup. cm 6, inf. cm 6,5). Sulle assi corte poste all'estremità sono presenti dei tasselli a coda di rondine di cui uno mancate e tre coperti da stuccatura. Anche all'interno delle assi lunghe si trovano tre alloggiamenti per tasselli, ora mancanti, e uno coperto da stuccatura. Sul secondo asse da sinistra (dietro) è presente un'iscrizione ad inchiostro 'S / V'. La fodera di tela di lino, composta da cinque teli, è inchiodata sui lati allo spessore delle assi mentre in alto è tirata quasi a coprire la traversa.

Il supporto del ricamo è costituito da una teletta a fondo bianco con trame in argento trafilato. La parte principale si compone di tre teli in altezza pezza completa (cm 57,5 circa escluse cimose) e due laterali tagliati (cm 51 ciascuno).

La parte superiore presenta un fregio eseguito in tre teli interi (largh. variabile tra cm 57,5 e 58,5) e due laterali tagliati (a sinistra cm 48, a destra cm 48,5).

Il fregio è bordato da una cornice attraversata da foglie lanceolate alternate a calici con pistilli direzionati verso il basso e inclinati, partendo dal centro, in direzioni opposte. All'interno della cornice il fregio si articola in sei composizioni decorative alternate a cinque clipei. L'ornato delle composizioni decorative presenta cornici mistilinee lisce di colore verde che si alternano a volute e a foglie d'acanto disposte in contrappunto mentre l'interno è campito da un doppio cespo di foglie ribaltato, separato al centro da una corolla a quattro petali affiancata da calici a tre foglie. All'interno della composizione si muovono esili tralci che creano volute circolari. Quattro di queste sei composizioni decorative sono della stessa dimensione (cm alt. 18 x larg. 38,5) mentre quelle poste all'estremità sono incomplete (sinistra cm 28,5, destra cm 25,5 circa). Si nota che il bordo delle cornici del fregio è stato rifilato e sovrapposto alla composizione (sinistra cm 3,5/4,5, destra cm 4,5/5). Le sei composizioni decorative si alternano a clipei con bordo liscio e intervallato da otto piccole margherite con petali di colore rosso rubino incluse da un ricamo ad effetto bouclé prodotto da canutiglie dorate. Da sinistra a verso destra si riscontrano l'immagine di San Giacinto Odrovaz, San Vincenzo Ferrer, l'Assunta, San Tommaso d'Aquino, San Domenico. Le figure sono dipinte a tempera su raso di colore bianco con dettagli realizzati in filati policromi e oro filato a punto lanciato.

Il fregio superiore è separato dal corpo centrale del paliotto da un gallone a telaio in oro filato con motivo a losanghe alternate a corolle e da un gallone a fuselli in oro filato e argento filato con motivo a rete e ventaglietti.

while the top and bottom bars are similar in width (top: 6 cm; bottom: 6.5 cm). There are dovetail keys at the ends of the short bars: one is missing and the remaining three are covered with putty. There are three notches on the inside of the long bars for keys, only one remains and it is covered with putty. There is an ink inscription, 'S / V', on the back of the second bar from the left. The five-piece linen lining is nailed to the edges of the side bars and stretched at the top to almost cover the crossbar.

The embroidery support is white cloth with a drawn silver weft. The main section consists of three full-width pieces of cloth (circa 57.5 cm excluding selvages) and two cut pieces at the sides (51 cm each).

The upper part consists of a frieze made from three whole pieces (width ranging from 57.5 to 58.5 cm) and two cut pieces (left: 48 cm; right: 48.5 cm).

The frieze is framed by a motif of lanceolate leaves alternating with calyxes with downward pointing pistils slanting in opposite directions from the center. The part of the frieze within the frame consists of six decorative motifs alternating with five roundels. The decorative motifs, in turn, have smooth green mixtilinear frames alternating with facing spirals and acanthus leaves; the inner field is decorated with a double cluster of overturned leaves separated at the centre by a four-petal corolla flanked by three-leaved calyxes to either side. Slender tendrils form spirals in the central section. Four of these six motifs are the same size (18 h. x 38.5 w. cm) while those at the ends are incomplete (circa 28.5 cm, circa 25.5 cm, left and right, respectively). The border of the frieze frame has been cut off and placed at the top of the composition (left 3.5/4.5 cm, right 4.5/5 cm). The six decorative motifs alternate with roundels enclosed by smooth edges with eight small daisies with ruby-red petals surrounded by an embroidered border of gold purl to that creates a bouclé effect. From left to right are the images of St. Hyacinth of Krakow, St. Vincent Ferrer, the Virgin Mary, St. Thomas Aquinas, and St. Dominic. The figures are painted in tempera on white satin; the details are done in polychrome and spun gold straight-stitch embroidery.

The top frieze is separated from the central section of the frontal by a woven spun gold galloon in a pattern of lozenges alternating with corollas and by a galloon of fan-pattern bobbin lace made from spun gold and silver.

The center of the frontal is dominated by a large oval shield with a scale pattern, surmounted by a seraph and with profiles of cherubs at the sides. In the middle of the shield is the Christogram IHS surmounted by a cross and with the nails of

26.
**Bartolomeo di Paolo, detto
 Fra' Bartolomeo**

Madonna con il Bambino

pietra nera, biacca (carbonato basico di piombo), stilo, carta cerulea virata quadrettata a pietra rossa; mm 338 x 231
 1510 circa

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 523 E

26.
**Bartolomeo di Paolo, known as
 Fra Bartolomeo**

Madonna and Child

black chalk, heightened with white, stylus, faded blue paper, framed with red chalk; 338 x 231 mm
 circa 1510

Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 523 E



27.
Plautilla Nelli

Madonna del Latte

penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca (carbonato basico di piombo), pietra nera, carta; mm 266 x 191 (misure massime)
 filigrana: corona (tagliata sul lato sinistro)

iscrizioni: a penna, in grafia antica "Di Suor Plautilla allieva del Frate"

provenienza: Emilio Santarelli; Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 930)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 249 S

Bibliografia: SANTARELLI, BURCI, RONDONI 1870, p. 25, n. 1; FERRI 1890, p. 100; PIERATTINI 1938, fasc. 6, pp. 327-328; FAIETTI 2008, pp. 99, 102, 105-107, 111, n. 12, 113 nota *, fig. 21; Asta Christie's 2009, p. 9, sotto il n. 522; LOCKER 2009, pp. 532-533; NAVARRO 2009; TURRILL 2015, pp. 159-160

27.
Plautilla Nelli

Nursing Madonna

pen and ink with wash, heightened with white, black chalk, paper; 266 x 191 mm (maximum dimensions)

Watermark: crown (cut off on the left side)

Inscriptions: in pen, in antique writing "Di Suor Plautilla allieva del Frate"

[By Suor Plautilla pupil of the Friar]

Provenance: Emilio Santarelli; Reale Galleria degli Uffizi (Lugt 930)

Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 249 S

References: SANTARELLI, BURCI, RONDONI 1870, p. 25, no. 1; FERRI 1890, p. 100; PIERATTINI 1938, fasc. 6, pp. 327-328; FAIETTI 2008, pp. 99, 102, 105-107, 111, no. 12, 113 note *, fig. 21; Asta Christie's 2009, p. 9, under no. 522; LOCKER 2009, pp. 532-533; NAVARRO 2009; TURRILL 2015, pp. 159-160

